

Máté Bori

Ökotrauma és kortárs kísérleti film

Az ökofilmtől a mozi lábnyomáig

Jelen tanulmány azt igyekszik felvázolni, hogy miképpen lehet megközelíteni az *ökotraumafilmmel* (eco-trauma cinema) fogalmát a kortárs kísérleti filmmel való összefüggéseiben. Hogy ezt a megfelelő kontextusba helyezzem, alább egy nagyobb kutatást érintő rövid áttekintés következik.¹ Annak érdekében, hogy az ökotrauma- és a kísérleti film kapcsolatát, illetve a hagyományos reprezentációs módok problematikusságának kérdéseit feltárjam, első lépésként az ökotrauma egy lehetséges definícióját dolgoztam ki. Ennek alapjául az elsősorban Karen Barad által javasolt, új materialista elméletek, illetve öslakos- és nem nyugati filozófiák szolgálták. Barad *ágensrealizmusa* (agential realism) olyan, a kvantumelméletre alapozott ontoepisztemológia, amely szerint a világ nem előre adott, különálló entitásokból áll, hanem folyamatosan létrejövő kapcsolatokban, úgynevezett *intraakciókban* formálódik. Az ismeret és a valóság tehát nem független a megfigyelőtől, hanem az anyag, a diskurzus és a megfigyelés együttese által jön létre. Barad elmélete alapján az ember és a természet nem különálló egységek, és az ember nem áll a természet felett, hanem egymással szorosan összefonódó, egymásra ható, egymást kölcsönösen formáló ágensek.²

Ez a megközelítés jelentős hasonlóságokat mutat olyan öslakos filozófiákkal, mint például az észak-amerikai blackfootoké, akik úgy tartják, hogy az ember és a természet között szoros kapcsolatiság, sőt egyfajta rokonság áll fenn. Világképük szerint minden létező – emberek, állatok, növények, föld, szellemek – egymással összekapcsolt viszonyrendszerben létezik. A világ nem részekre bontható módon érthető meg, hanem relációkon keresztül. Továbbá, ahogy azt Leroy Little Bear kifejti, a blackfoot-metafizika főbb jellemzői közé tartozik a folyamatosság és változás elve. E szerint a világ nem statikus dolgokból, hanem állandó mozgásból, áramlásból és változásból áll. A valóság nem merev struktúrák mentén szerveződik, hanem dinamikus, kapcsolatokban létező folyamatokként értelmezhető. Ezenkívül az idő sem lineáris és szekvenciális, hanem körkörös, ciklikus, ahol múlt, jelen és jövő gyakran egyidejűleg van jelen.³

Ezek a felfogások az ökológiai traumáról szóló érvelésbe a következőképpen épültek be: egyrészt az ember és természet közötti alapvetően relációs viszony koncepciója képezte az elméleti kiindulópontot, amelyet Karen Barad ágens realizmusának intraakció-elmélete és a blackfoot-filozófia folyamatszerű, dinamikus világszemlélete egy-

1 Jelen tanulmány egy mintegy öt évet felölelő doktori kutatás apró szelete, amelynek tárgya az ökotrauma kortárs kísérleti dokumentumfilmben való megjelenése és annak reprezentációs kérdései voltak. A teljes doktori disszertáció *Haptics and (Eco)Traumatic Experience in Contemporary Experimental Documentaries* címmel 2025 őszétől elérhető a University of Applied Arts Vienna könyvtárának online rendszerén keresztül, valamint az Osztrák Nemzeti Könyvtár gyűjteményében. Az elméleti háttér részletesebb kifejtéséért lásd még: Máté Bori: *Diffractive Way of Thinking and the Possibilities of Capturing Ecological Trauma in Tomonari Nishikawa's sound of a million insects, light of a thousand stars* (2014). *Illuminace* 35 (2023) no. 2. pp. 75–94. DOI: 10.58193/ilu.1761

2 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham–London: Duke University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822388128>

3 Leroy Little Bear: *Blackfoot Metaphysics 'Waiting in the Wings'* (Előadás a *Big Thinking Congress of the Humanities and Social Sciences* című konferencián, Calgaryi Egyetem, 2016. június 1.) https://www.youtube.com/watch?v=o_txPA8CiA4&ab_channel=FederationHSS (utoljára megtekintve: 2023. 02. 03.)

ránt megerősít. Másrészt az ökológiai trauma olvasatában kulcsszerepet kapott Barad *ágenciális vágás* (agential cut) fogalma, amely segített értelmezni a természet és az emberi tapasztalat szétválasztásának és újrakonfigurálásának episztemológiai és ontológiai mozzanatait. Ennek értelmében az ember és a természet közötti traumatikus kapcsolat két szintjét különböztettem meg. Az első az, amit Timothy Morton „leválásnak” (severing) nevez, ezt a természettől való traumatikus elszakadás érzéseként definiálva.⁴ Disszertációmban amellet érveltem, hogy ez a természetről való leválás vagy elszakadás elsősorban az „episztemológiai Észak”⁵ (Epistemic North) tapasztalata. A második, amit én *traumatikus kapcsolódásnak* (traumatic connectedness) nevezek, az a paradox élmény, amelyben az összefonódás felismerése vagy eleve megélése (lásd öslakos kultúrák) maga is fájdalmas tapasztalattá válik.

Ennek nyomán az ökológiai traumáról, az (el)szakadástól és a relationalitásról szóló érvelésemet a fiji akadémikusok, Unaisi Nabobo-Baba és Upolu Luma Vaai *mindkettő/és gondolkodásmódja* (both/and way of thinking),⁶ valamint Karen Barad *ágenciális vágás* (agential cut) fogalma köré szerveztem. Felvetésem szerint az ökotrauma élménye az elkülönülés és a relationalitás érzésének egyidejűségében ragadható meg. Az ökotrauma – ebben az értelemben – ágenciális vágásokat hajt végre, amelyek nem abszolút, hanem ideiglenes szakadásokat hoznak létre a jelenségek között. Ha ebből a perspektívából tekintünk az elkülönülés és az összekapcsoltság viszonyára, és figyelembe vesszük, hogy az emberek a természettel való kapcsolatukat különböző módokon és eltérő intenzitással élik meg, akkor e két tapasztalat valójában egymásba fonódik. A látszólag egymással ellentétes valóságok nem kizárják egymást, hanem egyidejűleg vannak jelen. Úgy vélem, hogy amit fentebb traumatikus kapcsolódásként írtam le, mindazok esetében, akik az episztemológiai Északhoz tartoznak, az elválás (az ember és természet közötti szakadás)

érezéséből táplálkozik, miközben abban a felismerésben teljesedik ki, hogy az elkülönülés – legalábbis az euro nyugati szubjektum számára természetesenként vélt formájában – valójában soha nem is létezett. Ha a klímaválság megtanított nekünk valamit a világban elfoglalt helyünkről, akkor az éppen az, hogy szoros, elválaszthatatlan kapcsolatban, sőt kölcsönhatásban állunk a természettel.

Ennek tükrében az ökotrauma meglehetősen összetett fogalmát az *ökotraumatikus kapcsolódás* (eco-traumatic connectedness) koncepciójának létrehozásával közelítettem meg, amely a természet, az ember és a politikai-ideológiai rendszerek közötti traumatikus, bensőséges és kölcsönös kapcsolatra utal, s amelyben a szakadás és a kapcsolódás tapasztalata egyszerre van jelen. Ez a fogalom, amely az ökotrauma különféle, egymással összefonódó aspektusait egyetlen fonalgombolyaggá sűríti, arra ösztönzött, hogy feltérképezzem a disszertációban vizsgált kísérleti filmek *diffraktív*⁷ befogadási módjainak multiszenzoriális jellegét és azt, hogy miként kapcsolódhat ez a multiszenzorialitás a traumatikus észleléshez. Kutatási kérdéseim arra irányultak, hogy a vizsgált kísérleti filmek hogyan képesek közvetíteni az ökotrauma élményét – az abban rejlő kapcsolatiságot (relationality) csakúgy, mint a benne foglalt törést – anélkül, hogy hagyományos értelemben véve reprezentálnának ökotraumatikus eseményeket. Munkámban amellet érveltem, hogy bizonyos ökotraumafilmekek ahelyett, hogy pusztán ábrázolnák az ökológiai katasztrófákat, az affektus, az érzékelés, a diffrakció és az anyaggal való performatív találkozások, intraakciók révén ragadják meg az ökotrauma élményét.

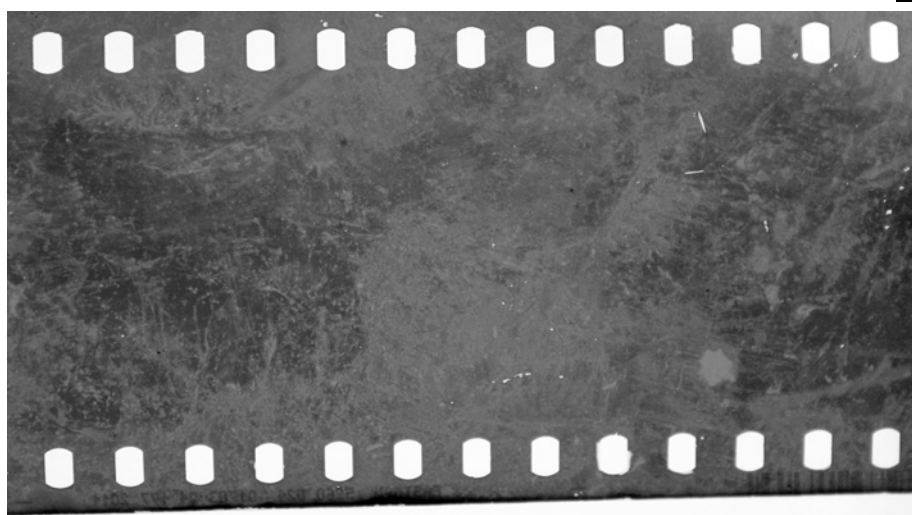
A filmek, amelyeket ebbe a kategóriába soroltam többek között Tomonari Nishikawa *sound of a million insects, light of a thousand stars* (2014) című filmje, Ana Vaz *Atomic Gardenje* (2016), a Malena Szlam által készített *ALTIPLANO* (2018), Daichi Saito *eartheartearthje* (2021) és Jacques Perconte *Avant l'effondrement du*

4 Morton, Timothy: *Being Ecological*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018. <https://doi.org/10.7551/mitpress/11638.001.0001>

5 De Sousa Santos, Boaventura: *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Durham: Duke University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1215/9781478002000>

6 Luma Vaai, Upolu – Unaisi Nabobo-Baba (eds.): *The Relational Self: Decolonising Personhood in the Pacific*. Suva: The University of the South Pacific and The Pacific Theological College, 2017.

7 Barad, Karen: *Diffracting Diffraction: Cutting Together Apart*. *Parallax* 20 (2014) no. 3. pp. 168–187. DOI: <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>



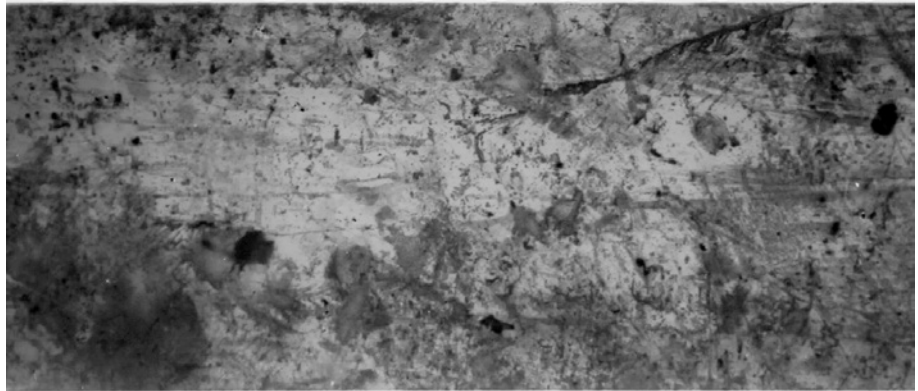
sound of a million insects, light of a thousand stars (Tomonari Nishikawa, 2014). Az eredeti filmnegatív részlete

Mont Blanc (2020) című alkotása. Nishikawa és Vaz filmje a 2011-es fukusimai atomkatasztrófához köthető. *A sound of a million insects* esetében Nishikawa 35 mm-es színes negatív filmszalagot használt, amelyet 2014 nyarán huszonnégy órára elásott a Fukushimahoz közeli Tamura városában, egy olyan területen, ahol a katasztrófa után evakuálni kellett a lakosságot. A földbe ástott film közvetlen kapcsolatba került a sugárzásnak kitett természeti környezettel – a talajjal, a levelekkel, a rovarokkal –, és ez a találkozás fizikai nyomokat hagyott a film anyagán. A filmben nincsenek hagyományos értelemben vett képek: amit látunk, az a sugárzás, a kémiai reakciók és a szerves elemek lenyomata a filmszalagon. Ettől eltérően Vaz figuratív képeket használ *Atomic Garden* című, 16 mm-es filmre forgatott rövidfilmjében. Az *Atomic Garden* a korábban evakuálási zónának nyilvánított Naraha városában készült, Aoki Sadako kertjében, aki a kitelepítés ellenére mindennap hazatért néhány kiló tiszta földdel, hogy továbbra is gondoskodhasson a kertjéről. Ennek ellenére emberalak nem jelenik meg a filmben: kizárólag a kert virágait, méheket, pillangókat látunk, amelyek képei stroboszkopikus ritmusban követik egymást, egy tűzijáték felvételeivel összevégyva. Sadako története narrációként sincs jelen a filmben; a hangsávot tücskök szinte fülsiketítő ciripelése tölti be.

Az *ALTIPLANO* és az *eartheartearth* szintén párba állítható filmek: egyfelől mindkettő a kanadai Media City Film Festival Underground Mines elnevezésű programjának keretein belül készült, másfelől mindkét filmet

az Andok fennsíkján forgatták, egy olyan természeti ökoszisztéma szívében, amelynek épségét évszázados salétrom- és nitrátbányászat, valamint geotermikus kitermelés fenyegeti. Az *ALTIPLANO*-t Szlam 16 mm-es filmre forgatta, amit később 35 mm-re másolt át. A rendező kamerán belüli vágást, pixillációt és szuperpozíciós technikákat alkalmazott, amelyeket olyan hangkulissza kísér, amely vulkánok, gejzírek, kék bálnák infrahangfelvételeiből áll. Az *eartheartearth* esetében Saïto, Szlamhoz hasonlóan 16 mm-es filmre forgatott, amelyet szintén 35 mm-es filmre nagyítottak. Ugyanakkor az ő megközelítése statikusabb képeket eredményezett, ugyanis következetesen állványt és teleobjektívet használt, szándékosan ellaposítva a látványt. Saïto tizenöt tekerces filmet használt el, és különféle filmnyersanyagokkal kísérletezett. Bár a felvételek készítése során gondosan és precízen megtervezte a képeket, a véletlen és a kiszámíthatatlanság jelentős szerepet játszott az előhívás és az utómunka során. Saïto hat éven keresztül kézzel dolgozta fel a forgatott anyagot: kémiai anyagokkal manipulálta azt, majd kontaktmásolóval duplikálta a különböző szűrőkkel ellátott nyersanyagot. Ezenkívül optikai nyomtatóval újrafotózta a képeket, valamint az előhívás során a szolarizáció technikáját is használta, amelynek során a képek egy része negatívban maradt. Ezek az eljárások folyamatosan a képek felületére, textúrájára irányítják a figyelmet. A film hangsávját Jason Sharp zeneszerző készítette, basszusszaxofon, Sharp lélegzetvétele és szívverése hangjaiból összeállítva.

**sound of a million insects, light
of a thousand stars (Tomonari
Nishikawa, 2014). Az eredeti
filmnegatív részlete**



Ezzel szemben Jacques Perconte *Avant l'effondrement du Mont Blanc* című filmjében elsősorban Nyugat-Európa egyik legenigmatikusabb csúcsa, a Mont Blanc a főszereplő, és a film tematikusan a globális felmelegedés problémájához köthető. Az előzőleg tárgyalt filmekhez hasonlóan az *Avant l'effondrement du Mont Blanc* is egy olyan jelenséget igyekszik megragadni, amely meghaladja az emberi érzékelés határait. Ellentétben azonban az eddig elemzett fotokémiai filmek analóg technikáival, Perconte a globális felmelegedés megfoghatatlan jelenségét a digitális videó folyamatos tömörítésén keresztül vizsgálja, ezzel feszegetve az észlelés határait.

A fent említett filmeket alapul véve, jelen tanulmány célja az, hogy feltérképezze, mit jelenthet az ökotraumafilm kísérleti filmes kontextusban. Ennek alapját egyfelől a Scott MacDonald⁸ által kimondottan kísérleti filmekre használt ökofilm kategóriája adja, amelyet Paula Willoquet-Maricondi⁹ gondolt tovább. Másfelől Anil

Narine alapvetően fősodorbelinek mondható narratív nagyjátékfilmekre és klasszikus vonalvezetésű dokumentumfilmekre használt ökotraumafilm-konceptiója¹⁰ adja majd érvelésem alapját. Ezeket a korábbi megközelítéseket újragondolva amellet fogok érvelni, hogy az általam ökotraumafilmnek nevezett alkotások csoportja egyrészt konceptuálisan köthető ökológiai szempontból traumatikus eseményekhez vagy folyamatokhoz. Másrészt a tematikus megfontolásokon túl az itt vizsgált művek meg is testesítik (embody) az ökotrauma és az ökotraumatikus összefonódás fogalmát a filmforma és az anyag (matter) intraakcióján keresztül. Továbbá az ökotraumafilm fogalmát kiterjesztem a filmmapparáusra mint emberi produktumra, amely visszafordíthatatlanul beavatkozik az ökoszisztémába, és amit Nadia Bozak a „mozi lábnyomának”¹¹ (cinematic footprint) nevez.

8 MacDonald, Scott: Toward and Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2004) no. 2. pp. 107–132. DOI: <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107> és MacDonald, Scott: The Ecocinema Experience. In: Stephen Rust – Salma Monani – Sean Cubitt (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York – London: Routledge, 2013. pp. 17–43. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203106051>

9 Willoquet-Maricondi, Paula: Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema. In: Paula Willoquet-Maricondi (ed.): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2010. pp. 43–62. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wrgnd.7>

10 Narine, Anil (ed.): *Eco-Trauma Cinema*. New York – London: Routledge, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315762814>

11 Bozak, Nadia: *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.

Az ökofilm előzményei

Ami az ökofilm fogalmának kérdését illeti, kézenfekvő feltételezés lenne azt mondani, hogy minden olyan film, amely valamilyen mértékben ökológiai kérdésekkel foglalkozik, ebbe a kategóriába tartozik. A természetet és a természeti környezetet bemutató felvételek mindig is léteztek. A természetfilmzés abból az időszakból ered, amikor a mozgást tanulmányozó fotográfusok – például Eadweard Muybridge (1830–1904) és Étienne-Jules Marey (1830–1904) – állatok mozgását igyekeztek megjeleníteni, illetve olyan természetbúvár-fotográfusoktól, mint Cherry Kearton (1871–1915). A korai filmek még nem narratív „aktualitásai” már tartalmaztak tájképeket és különböző természeti „látványosságokat” bemutató felvételeket, valamint rövid útifilmeket is, mint például *Birt Acres Rough Sea at Dover* (1895) című filmje. Ez a film általános csodálatot váltott ki, amit önmagában a mozgás látványa idézett elő. Noha attrakciónak számított, azt is mondhatjuk, hogy azon mozgóképek sorába tartozik, amelyek meglehetősen szemlélődő módon figyelik meg a természeti környezetet, itt a tengert. Charles Musser a *Trauma, Truth and the Environmental Documentary* (2015) című könyvfjezetben szintén amellet érvel, hogy a természet nagyszerűségét bemutató jelenetek – például a Niagara-vízesésről készült mozgóképek – az első olyan filmfelvételek közé tartoztak, amelyeket moziban vetítettek. Ezeket a rövidfilmeket gyakran nem-fikciós programokba szervezték, amelyeket akkoriban „illusztrált előadásoknak” neveztek,¹² és amelyek ember és természet kapcsolatát állították középpontba. Az Egyesült Államokban a környezetvédelmi szemléletű fényképezés és film népszerűsítéséért felelős egyik első legfontosabb személy az amerikai utazó, fotográfus és filmkészítő, E. Burton Holmes volt, aki egyben a „travelogue” (útifilm, útibeszámoló) kifejezést is megalkotta. Első, teljes estét betöltő, diavetítéses előadását 1898 márciusában tartotta New Yorkban a Yellowstone Nemzeti Parkról, fényképeket és mozgóképeket egyaránt bemutatva.

A Yellowstone érintetlen tájainak bemutatása kevésbé látványossággént, sokkal inkább annak eszközétül szolgált, hogy kritikusan viszonyuljon a néző a természeti erőforrások vad kizsákmányolásához, a szennyezett vízhez és levegőhöz, valamint az iparosodás felgyorsulása következtében elpusztított tájakhoz. Musser szerint ezek a programok „ideiglenes menekülést kínáltak a helyi ökológiai traumák elől [...] és biztosították az embereket afelől, hogy az érintetlen természet továbbra is létezik, és potenciálisan hozzáférhető”,¹³ valamint hogy valamiféle egyensúly áll fenn az érintetlen és az iparosított világ között. A korai filmek „aktualitásainak” témái azonban nemcsak tájképeket bemutató mozgóképeket tartalmaztak, hanem olyan felvételeket is, amelyek például a gyarmatosított Afrika fogságban tartott állatait örökítették meg (pl. *Oroszlánok, Londoni Állatkert*, 1895; r.: Louis Lumière), vadászatokat dokumentáltak (pl. *Jegesmedve-vadászat az Északi-tengeren*, 1910; r.: Pathé Frères), vagy az ember és a háziasított állatok közötti konfliktusokat mutatták be (pl. *Kakasviadal*, 1894; r.: Edison Kinetoscope). Ezek a filmek nem a szemlélődést és a megőrzés fontosságát hangsúlyozzák, mint a fent említett „tájfilmek”, hanem erőszakos szenzációhajhászásra építenek, ami a korai természetfilmek egyik jellemzőjévé vált. Ilyen értelemben tehát a nyugati civilizáció gyarmatosító, kizsákmányoló attitűdjének lenyomataiként is értelmezhetők – ahogyan azt az *Egy elefánt kivégzése* (1903) című rövidfilm is példázza, amelyben Edison megrendezte Topsy, az elefánt kivégzését, miután az állat megölte bántalmazó gondozóját a Coney Island-i Luna Parkban.¹⁴

A *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (2006) című tanulmánykötet, amelyet Jeffrey Ruoff szerkesztett, szintén hivatkozási pontként szolgálhat a természetfilmek vizsgálata során. A kötet az utazás, a mozi és a különböző vizuális reprezentációs formák metszéspontjait tárja fel azt vizsgálva, miként alakítják a filmek és a média az utazásról, a természetről és a tudományról alkotott elképzeléseinket. Számos tanulmány foglalkozik az úti filmek szerepével a természeti világ különféle vízióinak megalkotásában

12 Musser, Charles: *Trauma, Truth and the Environmental Documentary*. In: Anil Narine (ed.): *EcoTrauma Cinema*. New York: Routledge, 2015. pp. 47–71. loc. cit. p. 48.

13 ibid. loc. cit. p. 49.

14 Ez a „Természetfilmek” szócikk Cynthia Chris tollából származik, és a *Schirmer Encyclopedia of Film* számára íródott. Elérhető itt: <https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nature-films> (utolsó meglátogatás: 2023. 08. 16)

a korai etnográfiai filmekről egészen a kortárs dokumentumfilmig. Olyan szerzők, mint Jennifer Lynn Peterson és Tom Gunning azt elemzik, hogyan keretezték a korai úti filmek az idegen tájakat egyszerre tudományos és gyarmatosító nézőpontból. A kötet rámutat arra, hogy ezek a filmek nemcsak az utazásokat dokumentálták, hanem közvetítették is a természethez (idegen tájakhoz), idegen kultúrákhoz és a felfedezéshez kapcsolódó kulturális és ideológiai nézőpontokat. Ahogyan Tom Gunning megfogalmazza: „Az idegen nézőpontok, a határokat átlépő képek előállítását a korai filmművészetben tágabb kontextusban kell vizsgálni – olyasmik összefüggésében, mint az útibeszámoló-előadások, a képeslapipar vagy a világkiállítások.”¹⁵ Gunning ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy ha már megalkottuk ezt a kontextust, figyelembe kell vennünk azokat a nagyobb technológiai és társadalmi erőket is, amelyek e jelenségek mögött húzódnak. Ennek megfelelően fontos tudatosítani „a turizmusipart, a modern közlekedés fejlődését, a gyarmatosítás terjeszkedését”,¹⁶ valamint azt is, hogy az utazási képek nem csupán a változások hatásai, hanem alapvető eszközei is egy olyan modern világlátás megalkotásának, amely e radikális átalakulásban rejtetten van jelen. A világ képek általi fokozott fogyasztása megjelenik „az ipari és gyarmati terjeszkedés keretei között, ahol a háború és a vasút vezet a fotósok és nézők kíváncsiságát új földrajzi terek felé”.¹⁷

Ahogy Jennifer Lynn Peterson írja, a korai útifilmek hozzájárultak az „egzotikus vizuális kultúra zsúfolt mezőjéhez”, mivel „mozgóképeket kínáltak, amelyeket a külföldi látványokról alkotott, már létező elképzelésekből merítettek”.¹⁸ A tizenkilencedik századi képi konvenciókat – mint például a festői táj eszménye – ezek a filmek kereskedelmi célból konstruálták újra. „A látványosság immár több volt pusztán esztétikai ideálnál – a tájkép áru-

cikké vált”¹⁹ – írja Peterson. Peterson szerint a korai úti filmek gyakran elmosták a tudományos dokumentáció, a szórakoztatás és az egzotikus látványosság közötti határokat. Az Egyesült Államok nyugati tájaira összpontosítva megjegyzi, hogy bár egyes filmeket oktatási vagy etnográfiai céllal mutattak be, gyakran mégis a gyarmatosító narratívákat erősítették, az őslakos tájakat és népeket pedig a fehér közönség számára a kíváncsiság tárgyaként vagy kalandok színhelyeként ábrázolták. „Ahelyett, hogy a nemzeti identitást történetmesélésen keresztül dolgozták volna fel – ahogyan azt a fikciós műfajok teszik –, a korai nyugati úti filmek inkább úgy ábrázolják a látványos tájakat és az őslakos kultúrákat, mintha azok mindig is olyanok lettek volna, amilyenek most látszanak – és örökké ilyenek is maradnának.”²⁰

Ezek a filmek a természetet nem csupán háttérként, hanem ideológiai funkciójuk szerves részeként ábrázolták. Egyrészt gyakran „érintetlen természeti világnak” mutatták be ezeket a tájakat, ami „a festői nosztalgiára támaszkodva” hivatott „elfedni a konfliktust”.²¹ Másrészt ezek a filmek megmutatják azt, hogy miként keretezték a természetet oly módon, hogy kiemeljék annak „megzabolázatlan” vagy „primitív” jellegét, illetve azt a benyomást keltsék, hogy „a meghódítás küszöbén áll”, vagy hogy „már meghódították – de csak éppen hogy”, gyakran a nyugati civilizáció technológiai fejlettségével szembeállítva.²² Ezek a reprezentációk szorosan összefonódtak a turizmus térhódításával, a természetvédelmi törekvésekkel és a gyarmati kizsákmányolással, rávilágítva arra, hogy a film milyen összetett módon formálta a természeti és kulturális tájakról alkotott képet.

Ahogy Patricia Aufderheide írja *Documentary Film: A Very Short Introduction* (2007) című könyvében, a korai természetfilmeket két, látszólag ellentétes cél vezérelte:

15 Gunning, Tom: 'The Whole World Within Reach': Travel Images without Borders. In: Jeffrey Ruoff (ed.): *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham – London: Duke University Press, 2006. pp. 25–41. loc. cit. p. 30.

16 ibid.

17 ibid. p. 32.

18 Peterson, Jennifer Lynn: 'The Nation's First Playground': Travel Films and the American West, 1895–1920. In: Jeffrey Ruoff (ed.): *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham – London: Duke University Press, 2006. p. 81. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1131b73.8>

19 ibid.

20 ibid. p. 84.

21 ibid.

22 ibid. p. 86.

a tudományos ismeretterjesztés és a szórakoztatás. A tudósok a mozit egyrészt olyan eszköznek tekintették, amely lehetőséget nyújt megfigyeléseik objektív dokumentálására, másrészt az általánosabb érdeklődésű és témájú dokumentumfilmek révén a tudomány népszerűsítését is szolgálták. Ugyanakkor a szórakoztatásra törekvő filmek túl akartak lépni az útleírásokon és a vadászexpedíciók bemutatásán. Az 1897-es *Vadászat a fehér medvére* (*Une chasse à l'ours blanc*; gy.: Pathé Frères) volt az egyik első olyan film, amely elindította a vadászfilmek sorozatát: ezek nemcsak a trófeák bemutatására fókuszáltak, hanem kifejezetten az akciójelenetekre helyezték a hangsúlyt. A közönség egyre növekvő igénye az izgalmas jelenetek iránt arra készítette a filmkészítőket, hogy megrendezett jeleneteket forgassanak, sőt olykor állatok lemészárlásához is folyamodtak a kívánt felvételek elkészítése érdekében.

Az olyan filmek sikere, mint Robert Flaherty *Nanuk, az eszkimó* (*Nanook of the North*, 1922) című alkotása vagy a *Chang: A Drama of the Wilderness* (Merian C. Cooper – Ernest B. Schoedsack, 1927), hozzájárult ahhoz, hogy a felfedező- és kalandfilmek rendkívül népszerűvé váljanak. Olyannyira, hogy Martin és Osa Johnson sikeres természetfilmgyártó vállalkozást tudott létrehozni, és 1928-as, *Simba, az állatok királya* (*Simba: The King of Beasts*) című filmjük már egy négy évig tartó, teljes egészében finanszírozott afrikai expedíció eredménye volt. A filmben Johnsonékat olyan szerepben láthatjuk, mint ha egyszerű, iparosodás előtti életet élnének, nevet adnak a megfigyelt állatoknak, az afrikaiakat pedig – Aufderheide szerint – „komikus vadállatokká” degradálják.²³

Visszatérve Charles Musser elemzésére, a szerző rámutat arra, hogy az 1920-as éveket követően – a hangos dokumentumfilmek megjelenésével – a mozi jelentős átalakuláson ment keresztül. Az 1930-as évekre a dokumentumfilm műfaja már megszilárdult annyira, hogy egyre inkább a társadalmi, politikai és gazdasági természetű szorongások felé forduljon. Olyan filmesek, mint Pare Lorentz, környezeti kérdéseket is bevont munkáikba, kritikusabb szemléletet képviselve. Az 1938-as *The River* a „lepusztult amerikai Nyugat”²⁴ képeit tárja

elénk, míg Willard Van Dyke és Ralph Steiner *The City* (1939) című filmje a szennyezett ipari tájat és az élettermélenné vált városi környezetet állítja a középpontba.

Bár a természetfilmek már a mozi kezdeti időszakában is jelen voltak, a környezeti dokumentumfilm markánsabb, önálló identitásának kialakulását Musser szerint a környezetvédelmi mozgalom kibontakozásával összefüggésben érdemes értelmezni. Ahogyan ő fogalmaz: „1970-ben indult útjára a Föld napja, amely a Föld természeti környezetének tudatosítását és megbecsülését hivatott ösztönözni; ezzel párhuzamosan jelentek meg olyan dokumentumfilmek, mint Lincoln P. Brower *The Flooding River* (1972) című alkotása, amely megkérdőjelezte a Lorentz-féle *The River* által képviselt, »parancs és ellenőrzés« elvén alapuló vízgazdálkodási megközelítések jelentős részét.”²⁵ Azok a dokumentumfilmek, amelyek a természetet – állatokat, növényeket, tájakat –, valamint az emberi és nem emberi viszonyokat állítják középpontba, Musser szerint hangvétellükben fokozatosan reflexivebbé és kritikusabbá váltak, különösen a második világháborút követően.

Az avantgárd filmkészítési gyakorlatok például már az 1920-as évektől kezdve a kereskedelmi filmművészet kritikai alternatívájaként működtek, és a mainstream irányzatoktól eltérően alakították ki a dokumentumfilm sajátos felfogását. Ahogyan a nem emberi természet mindig is jelen volt a mainstream vagy kereskedelmi filmekben, úgy gyakran megjelent a kísérleti filmekben is. Joris Ivens 1929-es költői dokumentumfilmjében, az *Esőben* (*Rain*) például maga az eső válik főszereplővé. Marie Menken a *Glimpses of the Garden*ben (1957) kézi kamerával, közeli és szuperközeleli felvételek segítségével fedez fel egy kertet – hasonló technikákat alkalmazva, mint lírai filmjeiben Stan Brakhage. Brakhage *Sirius Remembered* (1959) című alkotása a gyász tapasztalatát dolgozza fel: egy nem emberi társ, Sirius nevű kutyájának elvesztését és testének bomlását mutatja be szinte kizárólag szuperközeleli képeken keresztül. *Mothlight* (1963) című filmjében Brakhage mintegy kiterjeszti a látásmódot a nem emberi létezők

23 Aufderheide, Patricia: *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2007. p. 119. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780195182705.001.0001>

24 Musser, Charles: *Trauma, Truth and the Environmental Documentary*. p. 49.

25 ibid. p. 50.

felé, amikor elpusztult molylepkék testét gyűjti össze, és direkt animációs technikával helyezi őket a filmszalagra.

Rose Lowder francia–perui filmrendező csaknem teljes életművét a természet filmnyelvi felfedezésének szentelte. *Champ Provençal* (1979) című filmje például egy barackültetvényt mutat be képkockáról képkockára, három különböző időszakban, egyetlen nézőpontból: rózsaszín virágzaskor (április 1.), zöld lombkoronával (április 16.), majd érett, piros-sárga gyümölcsökkel (június 24.). A természet visszatérő motívum Barbara Hammer feminista filmrendező munkásságában is. Míg a *Dyketactics* (1974) és a *Women I Love* (1976) című filmekben a természet – virágok, gyümölcsök – mindig a női testtel és a meztelenséggel összefüggésben jelenik meg, megnyitva e műveket az ökofeminizmus és a queer studies értelmezési lehetőségei előtt, addig az 1982-es *Pond and Waterfall* című filmje inkább ökológiai irányultságú fordulatot jelez. Hammer így ír a film keletkezéséről: „A Point Reyes National Seashore-ban túrázva egy tavaszi tócsára bukkantam, amelynek víz alatti világa érdekes és titokzatos volt. A víz alatti úszást optikailag kinyomtattam, hogy a mozgást meditatív ritmusra lassítsam. Azt reméltem, hogy a víz tisztaságának és szépségének megbecsülése arra készítet majd minket, hogy jobban megvédjük azt.”²⁶

Az évek során mind a kísérleti filmművészetben, mind a klasszikus környezetvédelmi dokumentumfilmekben számos példát találunk olyan alkotásokra, amelyek valamilyen formában a természetről elmélkednek, és a megőrzés fontosságára hívják fel a figyelmet, vagy éppenséggel komoly környezeti problémákat állítanak középpontba, és cselekvésre ösztönöznek. Engem azonban elsősorban azok a dokumentarista impulzusból született kísérleti filmek érdekelnek, amelyek a forma feszültségeit, korlátait és a jelentésalkotás folyamatait is vizsgálják. Ezeket az alkotásokat Scott MacDonald az „avant-dokok” (avant-docs) elnevezéssel illette. Az avant-dokok természetközpontú irányzatának leírására pedig az ökofilm fogalmát vezette be.

Scott MacDonald és az avantgárd ökofilm

Ami az ökofilm fogalmát illeti, az nem egyszerűen a „természetfilmekre” utal, és ezt az is jól mutatja, hogy a fogalom továbbra is vita tárgyát képezi. A megközelítések sokfélesége összhangban áll azzal, hogy az ökofilm nemcsak a filmtudományon belül, hanem más tudományterületeken – például környezeti humán tudományok, ökokritika, zöld kultúra, kritikai tanulmányok (*green culture critical studies*) vagy ökomédia – is elemzés tárgya. Egyesek úgy vélik, hogy az ökofilm kategóriája a katasztrófafilmektől kezdve a narratív sci-fi filmekben át a környezetvédő alkotásokig, sőt a hollywoodi „zöld filmekig” terjedhet, vagy legalábbis mindezek az ökokritika fókuszába kerülhetnek. Bár a fogalom körüli vita továbbra is nyitott, vannak olyan alapvető jellemzők, amelyek a legtöbb megközelítésben közösek. Sheldon Lu szerint az ökofilm olyan, tágabb értelemben vett ökológiai tudatossággal bíró filmművészet, amely explicit vagy implicit módon támogatja az ökológiai diskurzusokat. Ezt különböző stratégiákkal lehet megvalósítani, de leggyakrabban a környezeti igazságság konkrét aspektusainak feltárásán keresztül történik.²⁷ Bár az audiovizuális kultúrán belül számos olyan alkotás létezik, amely kiváló alanya lehetne egy ökokritikai elemzésnek, jelen kutatás keretében kifejezetten MacDonald ökofilmfogalmához nyúlunk vissza, amelyet ő az ökológiával kapcsolatos avantgárd dokumentumfilmekre alkalmaz. Ezzel célom, hogy leszűkítsem és pontosítsam a fogalmat, elkerülve annak túl általános használatát. Ennek megfelelően a narratív (tudományos-fantasztikus) filmek, a katasztrófafilm műfaja, a természetfilmek, a környezetvédő filmek és a hollywoodi „zöld filmek” kívül esnek e cikk, illetve az ökofilm vizsgálatának fókuszán.

Magát a „ökofilm” kifejezést először Roger C. Anderson alkotta meg 1966-ban, a Wisconsin Egyetem Arborétum és Vadvédelmi Menedék *Arboretum News* című kiadványában, az *Ecofilm: A Plan for Preserving Nature* című pályázatában. Anderson javaslatát a levegő- és víz-

26 Barbara Hammer gondolatait a *Light Cone* katalógusából idézem, lásd: <https://lightcone.org/en/film-622-pond-and-waterfall> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 06. 10.)

27 Lu, Sheldon – Jiayan, Mi (ed.): *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*. Hong Kong: Hong Kong University Press 2009. <https://doi.org/10.1515/9789882205376>

szennyezés okozta környezeti pusztulással kapcsolatos aggodalmak motiválták. Célja egy „gyönyörűen természetes” megoldás felkínálása volt a környezetpusztulás miatt szorongó természetbarátok számára. Javaslatára szerint minden élő szervezetet formaldehidben kellene konzerválni, így valós példák állnának rendelkezésre a vadon élő élőlényekről. Ezen túlmenően mozgóképeket készítené minden természeti közösségről, illetve a bennük élő egyes növényekről és állatokról, közeli felvételekkel.²⁸

Anderson nemcsak a vizuális megjelenítésre fókuszált, hanem hangfelvételek készítését is javasolta az élőlényekről, továbbá szerves vegyészek bevonását az olyan természetes illatok, mint például a vadrózsa, a fenyőtű, az édes páfrány reprodukálására. Amikor azonban az „ökomozzi” kifejezést használta, nem pusztán a mozgóképekre utalt, hanem arra a speciális mozgóképszínházra, ahol ezeknek a filmeknek a vetítése megtörténne. Ahogy Anderson hangsúlyozta, ezeket a filmeket „bizonyos speciális moziban kellene vetíteni (javaslom, hogy nevezék ökomozinak), ahol az összes megfelelő látvány, hang és illat össze lenne gyűjtve, finomítva és tökéletesítve, hogy egy olyan művészeti formát hozzanak létre, amely messze felülmúlja magát a természetet”.²⁹ Sőt Anderson még azt is elképzelte, hogy ezekben az ökomozikban a klímát úgy szabályoznák, hogy a sivatagi jelenetek alatt forró és száraz, míg a dzsungeljeleneteknél forró és párás legyen a légkör és így tovább, ezzel is fokozva a nézők élményét és a természet élő valóságának átélését.

A legtöbb tudós egyetért abban, hogy Scott MacDonald volt az, aki először használta az ökofilm kifejezést, ám nem abban az értelemben, ahogyan Anderson (a természetbarátok számára ideális milióként), hanem mint a filmes avantgárdon belüli bizonyos filmek kategóriája. Bár Anderson és MacDonald eltérően értelmezték az ökofilm fogalmát, sok a hasonlóság abban, hogyan látják az ilyen alkotások szerepét. MacDonald először 2004-ben használta a kifejezést *Toward an Eco Cinema* című cikkében, amelyet később, 2013-ban némileg átdolgozott

Ecocinema Theory and Practice című könyvében. Vizsgálódásai a természet pusztulása miatti aggodalmakra épülnek, amit a túlnépesedés következményeként értelmez, hangsúlyozva, hogy a több milliárdnyi ember fizikai szükségletei és anyagi vágyai fenntarthatatlanok. Ez a megközelítés azonban leegyszerűsítettnek tekinthető, és visszahangozza azt a „fehér környezetvédő felsőbbrendűséget”, amelyről AM Kanngieser a *To Undo Nature; On Refusal as Return* (2021) című esszéjében ír, és amely a túlnépesedést tekinti a környezeti válság fő okának. Kanngieser rámutat, hogy a „mi”, akiket vírusként emlegetnek, és akik számát csökkenteni kell ahhoz, hogy a természet virágozhasson, soha nem a fehérek, gazdagok és egészségesek, akik valójában a környezeti problémák nagy részéért felelősek.³⁰ Természetesen egy ökofilmről szóló elemzés nem feltétlenül várja el e kijelentések mögöttes érveinek részletes kibontását – mivel nem ez a fő fókusz –, ugyanakkor MacDonald nézetei a témában meglehetősen sematikusak maradnak; nem árnyalja a képet az, ha az emberiséget olyan „egyetemes emberekből” állónak tekintjük, akik egyformán felelősek a környezeti válságot valóban tápláló kapitalista túltermelésért és túlfogyasztásért.

MacDonald fő érve azt hangsúlyozza, hogy a természeti világ pusztulásával párhuzamosan egyre nagyobb a nemzetközi elkötelezettség az egyedülálló tájak és élővilág megőrzése iránt. Az ökofilm olyan filmkészítési hagyományként határozza meg, amely a technológiát a „természet” megőrzése illúziójának megteremtésére használja – pontosabban olyan gyakorlatként, „amely a természeti világban való elmerülés élményének felidézését teszi lehetővé”.³¹ Ebben az értelemben MacDonald megközelítése nem is áll különösebben távol Andersonétól. Az ökofilm az ő munkájában is olyan eszközként jelenik meg, amely vizuális és auditív tréninget kínál „a természeti folyamatokban való elmerülés élményének megbecsülésére”,³² valamint olyan gyakorlatformaként, amely tisztelettel fordul a természet múlandó, eltűnő dimenziói

28 Anderson, Roger C.: *Ecocinema: A Plan for Preserving Nature*. *BioScience* 25 (1975) no. 7. p. 452–452.

29 *ibid.*

30 Kanngieser, AM: *To Undo Nature; On Refusal as Return*. *Transmediale*. Almanac for Refusal, 2021–22. <https://202122.transmediale.de/almanac/to-undo-nature-on-refusal-as-return> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 06. 11.)

31 MacDonald: *Toward an Ecocinema*. p. 107.

32 MacDonald: *The Ecocinema Experience*. p. 19.

felé, amelyeket „megőriznénk, ha tehetnénk”.³³ Később, első cikkének átdolgozott változatában, a *The Ecocinema Experience* című tanulmányában azt írja, hogy: „Az ökoilm a közönség számára a természeti világ olyan filmes élményét kínálja, amely a türelmet és a tudatosságot modellezi – a tudatosság olyan aspektusait, amelyek elengedhetetlenek a természeti környezet mély megbecsüléséhez és a folyamatos elköteleződéshez. [...] Az ökoilm alapvető feladata nem az, hogy hagyományos hollywoodi módon – vagyis a fogyasztást burkoltan népszerűsítő formában – vagy akár hagyományos dokumentumfilm megközelítéssel (noha természetesen a dokumentumfilmek is felhívhatják figyelmünket a környezeti problémákra) mutasson be környezetbarát elbeszéléseket. Az ökoilm célja, hogy újfajta filmélményeket nyújtson, amelyek alternatívát kínálnak a hagyományos médiaszemlélethez képest, és elősegítik egy környezetileg tudatosabb gondolkodásmód kialakulását.”³⁴

Bár MacDonald fogalma hasznos kiindulópontként szolgálhat a további vizsgálódásokhoz, nem tér ki arra a sokféle módra, ahogyan a kísérleti film ökológiai kérdésekkel foglalkozhat. Meghatározása elsősorban az ilyen filmek potenciálisan fenséges és esztétikailag lenyűgöző dimenzióira összpontosít, amelyek a ritka és egyedülálló tájak eltűnésének késleltetését szolgálják azáltal, hogy ideiglenesen megőrzik azokat, és lehetőséget nyújtanak a természet mély megbecsülésére. Ezzel szemben nagyrészt figyelmen kívül hagyja azokat a törekvéseket, amelyek közvetlenül és kritikai módon reflektálnak az ökológiai válságra. Noha az ökoilm gyakorlatán belül valóban létezik egy hangsúlyos irányzat, amely megfelel MacDonald kritériumainak, számos olyan film (különösen avantgárd dokumentumfilmek) létezik, amely nem pusztán a természet szemlélődő bemutatására törekszik, hanem erőteljesen rávilágít konkrét környezeti problémákra is.

Emellett MacDonald élesen szembeállítja az ökoilmot a populáris médiával. Állítása szerint a populáris média felgyorsítja a nézők fogyasztási ritmusát – egyrészt implicit módon azáltal, hogy percenként egyre több képi és hangyi ingert kínál, másrészt egészen konkrétan is, mivel a

filmélmény szinte elválaszthatatlanná válik az étel- és ital-fogyasztástól. Ráadásul függetlenül attól, hogy mit látunk vagy hallunk, a fogyasztás implicit vagy explicit ösztönzése szinte állandó jelenlétet kap. Ezzel szemben az ökoilm – MacDonald értelmezésében – olyan „kertet”, „édeni pihenőt” kínál, amely alternatívát nyújt a fogyasztói társadalom domináns médiumaival szemben.³⁵ Tovább árnyalva ezt az álláspontot, 2013-as szövegében MacDonald az ökomozit olyan filmélményként írja le, amely radikálisan eltér a kereskedelmi média és a reklám alapvetően „hisztérikus megközelítésétől” – különösen azokban az esetekben, amikor a „percenkénti maximális képszám” a kontrollálatlan termékfogyasztást, illetve a természeti erőforrások gátálatlan kizsákmányolását modellezi.³⁶

Amit MacDonald e néhány bekezdésben felvázol, az a médiakultúrát meghatározó értékek és gyártási rendszerek közötti alapvető különbségek körvonalazása – olyan különbségeké, amelyek elsősorban a klasszikus hollywoodi mainstream és az avantgárd vagy kísérleti filmgyártás hagyományai között húzódnak. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy az ökoilmról szóló írásai-ban MacDonald gyakran általánosító módon fogalmaz: a „populáris média” kategóriáját meglehetősen tág és differenciálatlan értelemben használja. Ez egyrészt azt a benyomást keltheti, mintha a mainstream hollywoodi filmkészítés egységes és minden esetben önreflexiótól mentes lenne – holott számos olyan irányzat létezett és létezik, amelyek tudatosan bírálják vagy újragondolják a klasszikus hollywoodi modell által közvetített értékeket –, másrészt MacDonald érvelése azt is sugallja, hogy minden, lokálisan „mainstreamnek” tekintett filmgyártás – például a nigériai Nollywood – ugyanolyan módon járul hozzá a fogyasztói ideológia újratermeléséhez. Valójában azonban elemzései leginkább az Egyesült Államok filmes kultúrájára, valamint néhány nyugat-európai példára koncentrálnak, különösen történeti jellegű írásai-ban.

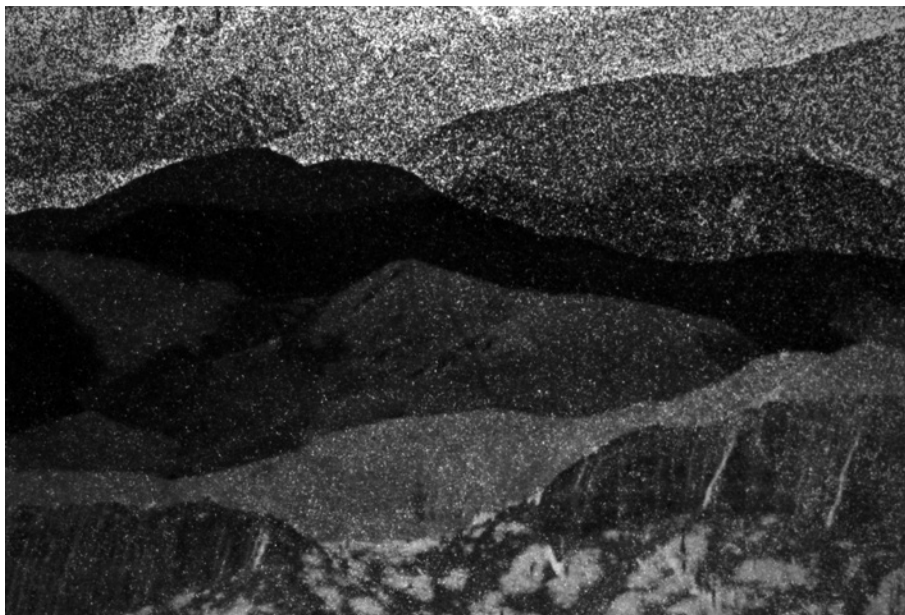
Mindezek fényében indokolt némi óvatossággal közelíteni MacDonald megállapításaihoz, hogy elkerülhessük a túlegyszerűsítések csapdáit. Miközben helyesen mutat rá arra, hogy a mainstream filmgyártás gyakran hozzájárul

33 MacDonald: *Toward an Ecocinema*. p. 107.

34 MacDonald: *The Ecocinema Experience*. pp. 19–20.

35 MacDonald: *Toward an Ecocinema* p. 109.

36 MacDonald: *The Ecocinema Experience*. p. 19.



earthearthearth
(Daichi Saito, 2021)

a fogyasztói attitűdök megerősítéséhez, kevés figyelmet fordít az e jelenséget előidéző tényezők összetett és egymással összefonódó rendszerére. Így – bár fontos szempontokat vet fel – megközelítése nem mindig tárja fel a kellő részletességgel a kulturális termelés és fogyasztás összefüggő dinamikáit.

Úgy vélem, hogy a narratív és esztétikai kérdéseken túlmenően érdemes figyelmet fordítani a filmkészítésnek azokra az anyagi aspektusaira és gyártási folyamataira is, amelyek a nagy költségvetésű mainstream filmgyártást jellemzik – ez az a kérdéskör, amelyet a következő alfejezetben az ökotraumafilm kapcsán tárgyalok részletesebben. Ezzel mintegy visszatérünk ahhoz a kérdéshez, hogy mi-
 18
 ben tér el a kísérleti filmkészítés gyakorlata a mainstream modelltől, és árnyaltabb képet rajzolunk arról, milyen módon válhat az ökofilm a kereskedelmi média kritikájává. Ez a kritikai potenciál nem pusztán abból fakad, hogy e filmek ökológiai témákat dolgoznak fel, hanem sokkal inkább abból, hogy avantgárd gyökereikre támaszkodva megkérdőjelezzik a látás és a jelentésalkotás normatív formáit. Összefoglalva tehát: az ökofilm legalább két szinten képes a kereskedelmi filmkultúra kritikáját megfogalmazni. Egyrészt a filmkészítés materiális és intézményi aspektusain keresztül, másrészt pedig azáltal, hogy

az avantgárd dokumentumfilm hagyományára építve formai kísérletezéssel alternatívát kínál a konvencionális médiabefogadás domináns gyakorlataival szemben. Tehát az ökológiai tematikájú avantgárd dokumentumfilmek megnevezésére az „ökofilm” gyűjtőfogalmát használom, ezen belül pedig elkülöníték egy olyan filmsoportot, amely – meglátásom szerint – elsősorban az ember és a természet viszonyának traumatikus aspektusait tematizálja.

Ökotraumafilm

Miután tisztáztam, mit értek ökofilm alatt, a továbbiakban az ökotraumafilm fogalmának tárgyalására térek rá, amelyet az ökofilm egyik alkategóriájaként értelmezek. Bár ezt a kifejezést a fentebb említett egyes avantgárd dokumentumfilmek leírására fogom alkalmazni, fontos megjegyezni, hogy az „ökotrauma-mozi” terminust elsőként Anil Narine használta. Noha Narine szerkesztett kötete a filmművészeti alkotások széles spektrumát – a didaktikus dokumentumfilmekről kezdve a kereskedelmi franchise-okon át a fantasy élvezetelig – vizsgálja,³⁷ a kísérleti filmek nem képezik elemzésének tárgyát.

³⁷ Narine: *Eco-Trauma Cinema*. p. 9.

Ennek ellenére amellet érvelek, hogy az általam vizsgált filmek – legalábbis tematikus szinten – összhangban állnak azzal, ahogyan Narine meghatározza az ökotraumafilm fogalmát. Ezt a fogalmat azonban saját kutatásom szempontjából szeretném kibővíteni: figyelmet fordítok arra is, miként válhat maga a mozi az ökotrauma lehetséges előidézőjévé, illetve milyen formai megoldások képesek megragadni az ökotrauma viszonyrendszerének kényelmetlen relationalitását – ahogyan arra a bevezetőben utaltam. A következőkben először röviden bemutatom Narine értelmezését, majd tisztázom, miként viszonyul a kutatásom ehhez a meghatározáshoz.

Anil Narine az *Eco-Trauma Cinema* (2015) című kötet szerkesztői bevezetőjében arra mutat rá, hogy az ökotrauma problémája nem a tudás hiányában rejlik – az ökoszisztémák sérülékenysége ma már széles körben ismert –, hanem abban, hogy „visszavonulunk a kényelmetlen valóság elől. [...] Így, miközben értelmes ökológiai cselekvésre törekszünk, és igyekszünk kibújni a felelősség alól, azt tapasztaljuk, hogy kettős vágyak húznak minket ellentétes irányba [...]. Az ökológiai katasztrófák elől való menedékkeresésünk és az ellenük való küzdelemre törekvésünk során szembesülhetünk az érzékszervi túlterheléssel – ez a tapasztalat a pszichológiai traumával is összhangban van”.³⁸

A kötet tanulmányai különböző filmek elemzésén keresztül vizsgálják, miként járulhat hozzá a mozgókép az ökológiai traumák reprezentációjához. Narine azt sugallja, hogy az ökotraumafilmelek elsődleges funkciója a természeti környezetnek okozott károk, illetve a természettől elszenvedett sérülések megjelenítése. Érvelése szerint ezek a filmek – amelyek narratív felépítésükben jellemzően egyszerűek – három általános formát ölthetnek:

1. az emberi szereplők beszámolóin keresztül jelenítik meg a természet okozta traumát,
2. az emberi tevékenység vagy társadalmi folyamatok által traumatizált természeti világot mutatják be,
3. ökológiai katasztrófák következményeit dolgozzák fel, gyakran az emberi túlélés és megküzdés perspektívájából.

Ez a bevallottan általános kategorizálás alkalmas lehet a legtöbb mainstream narratív fikciós film, klasszikus dokumentumfilm vagy akár animációs alkotás logikájának leírására. Ugyanakkor kétségtelenül nehézségekbe ütközik azoknak a filmeknek az esetében, amelyek másfajta formai és narratív stratégiákat alkalmaznak, és amelyek az ember és természet viszonyát jóval komplexebb módon képzelik el – különösen igaz ez azokra a nem narratív avantgárd dokumentumfilmekre, amelyekkel jelen kutatásban foglalkozom. Visszautalva öt korábbi, a doktori kutatásom korpuszát alkotó példámra, ezek mindegyike tematikusan kapcsolódik az ökotrauma jelenségéhez. Malena Szlam *ALTIPLANO* vagy Daichi Saito *earthearthearth* című filmjének esetében ez például az andoki fennsíkot sújtó évszázados salétrom-, nitrát- és geotermikus kitermelés formájában jelenik meg.

Emellett az ökotraumát relációs jelenségként értelmezem – olyan kapcsolatként, amely ugyanakkor nem feltétlenül tudatos saját relációs természetét illetően. Ez a sajátosság analógiába állítható magával a traumával: bár a trauma a szubjektív idő radikális megszakadásával jár, mégis viszkozusan „tapad” az egyénhez. A trauma – és így az ökotrauma – léte és nemléte egyaránt megmutatkozik egyfajta mindkettő/és logikában, amelyben a megszakadtság és a bensőséges kapcsolódás tapasztalatai egyszerre vannak jelen. Ez a *belső szembenállás* (dissenting-within) – María Puig de la Bellacasa terminusával élve³⁹ – bár kényelmetlen, nem választott összefonódás, mégis egyfajta kötést, összekapcsolódást (entanglement) jelent. Az ökotrauma fogalmát ugyanakkor nem kizárólag az ember és természet közötti traumatikus relációra alkalmazom. Ehelyett úgy gondolom, hogy az ökotrauma a természet, az emberi közösségek, a történelmi folyamatok és a politikai-ideológiai struktúrák közötti összetett és gyakran rejtett kapcsolathálókat is értelmezhető. E komplex összefonódás nemcsak tematikusan jelenik meg az elemzett filmekben, hanem formai szinten is – a filmnyelv révén, amely szintén képes érzékeltetni a diszruptív, mégis viszkozus relációk tapasztalatát.

Az *ALTIPLANO* például intenzív, érzéki vizuális és hangzásbeli rétegekkel dolgozik, olyan filmes tájat hoz

38 ibid. p. 2.

39 Puig de la Bellacasa, María: 'Nothing Comes Without Its World': Thinking with Care. *The Sociological Review* 60 (2012) no. 2. pp. 197–216. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2012.02070.x>

va létre, amely ellenáll az egyszerű reprezentációnak. A képek egymásra fényképezése és a pixillációs technikák kifinomult alkalmazása dinamikus kölcsönhatást teremt a geológiai képződmények, az égi mozgások és az emberi jelenlét között, feloldva az időbeli és térbeli határokat. Ahelyett, hogy az andoki fennsíkot statikus entitásként ábrázolná, az *ALTIPLANO* egy olyan szemléletmódot valósít meg, amely az egyidejűség elvén alapul: több valóság létezik egymás mellett anélkül, hogy egymásnak ellentmondának. Ez a megközelítés rokon a Karen Barad nevéhez fűződő diffraktív gondolkodásmód elméletével, amely szerint különböző perspektívák és anyagi minőségek egymáson keresztül értelmezhetők, új kapcsolódásokat létrehozva ahelyett, hogy megszilárdítanák a dichotómiákat. Szlam képi rétegzettsége inkább interferenciamintázatokat hoz létre, mintsem lineáris narratívákat, és az ábrázolás egyértelműsége helyett az affektív rezonanciák kerülnek előtérbe. A film így nem a hagyományos értelemben vett ökotrauma reprezentációjára törekszik – vagyis nem az ábrázolhatatlan vizuális megjelenítésére –, hanem inkább az ökotraumatikus összefonódottság érzetét materializálja. Előtérbe kerülnek a tájak, az emberi jelenlét és az azokat formáló tágabb politikai-ideológiai rendszerek közötti bensőséges és kölcsönös viszonyok. Az anyag dinamizmusát, a felületeket és textúrákat hangsúlyozó haptikus vizualitása révén az *ALTIPLANO* nem pusztán az ökológiai válság összefonódásaira reflektál, hanem egy benne rejlő nyugtalanító, sőt olykor erőszakos relationalitás felé is mutat, amely testileg, az érzékszerveken keresztül vonja be a nézőt. Egyfajta affektív és performatív találkozás jön létre alkotás és néző között, amelyben lehetőség nyílik arra, hogy az ember és nem ember közötti kapcsolatiság érzete annak minden intimitásával és ez esetben traumatikus aspektusaival együtt megképződjön. Szlam anyaggal való elmélyült munkája, az expozíció, a színek és a ritmus érzékeny alakítása – Donna Haraway szavaival élve – „sűrít” (thickens) nem csupán a film textúráját, de konceptuális síkjait is, lehetővé téve a történelmi, ökológiai és politikai helyzetek egyidejű jelenlétét. A film ezáltal ellenáll minden redukcionista olvasatnak, és olyan látás- és gondolkodásmódot testesít meg, amely nyitott marad a sokféleségre, az el- és felszakadásra, valamint az átalakulás lehetőségeire.

Ehhez képest Ana Vaz *Atomic Garden* című filmje egy, a fukusimai nukleáris katasztrófa evakuációs zóná-

jában található kert (virágok, méhek, pillangók) képeit, valamint az Obon – az ősök szellemeinek tisztelőre rendezett fesztivál – idején rögzített tűzijáték felvételeit használja fel. E képek ütköztetése egyszerre teremt feszültséget, belső szembenállást, sőt konfliktust, és ad lehetőséget az újrakontextualizálásukra. A vágások ugyanis egyúttal új viszonyokat is létrehozhatnak. Vaz munkája a nukleáris tesztelesek és az ökológiai ellenállóképesség összefonódó történelme iránti figyelmet példázza. Azzal, hogy egy kertet – a megművelés, az élet növekedése és a gondoskodás terét – az atomenergia örökségének kontextusába helyez, kritikusan foglalkozik a hatalom és a pusztítás rendszereivel. A filmben az Obon idején készült tűzijáték képei tovább gazdagítják a párbeszédet az emlékezet, az örökség és a megújulás témáival. Ez megrendítő kapcsolatot teremt az emlékezés kulturális hagyományai, valamint a nukleáris kísérletek által hagyott ökológiai, társadalmi és történelmi sebhelyek között. A film a belső szembenállás lehetőségeit azáltal mutatja be, hogy elfogadja e történelmek örökölt következményeit, miközben a regeneráció és a sokféleség tereit támogatja, és elfogadja e komplex összefonódások sebezhetőségét és etikai követelményeit. Ily módon az, ahogyan Vaz az anyaggal dolgozik, szintén „sűrűbbé teszi a dolgokat”, és nyitottá válik különböző (történelmi) helyzetek összekapcsolására a tudástermelés rendszerén belül.

Az ökológia és a filmgyártás viszonya

Az ökotraumafilmek tárgyalásakor azonban nem lehet kizárólag a reprezentáció kérdéseire összpontosítani, legalábbis el kell ismerni a mozi és a környezet közötti összetett kapcsolatot is. A Scott MacDonald ökoilmfogalmát tárgyaló korábbi alfejezetben már jeleztem, hogy visszatérek arra a kérdésre, miként járul hozzá a mainstream filmgyártás (és tágabb értelemben a filmgyártás egésze) az ökológiai problémákhoz. Ezzel összefüggésben szeretném megjegyezni, hogy a nem emberek mint alanyok, az emberek traumatikus kapcsolata a nem emberi „természettel”, valamint a film mint ember alkotta kulturális technológia fogalma számomra szorosan összefonódik. A filmre tehát nemcsak az ökotrauma érzésének ábrázolására vagy megragadására alkalmas médiumként tekintek, hanem olyan – földhözragadtabb – aspektusaira is felhívom a

figyelmet, amelyek révén a film, pontosabban a filmipar maga is hozzájárul azokhoz a folyamatokhoz, amelyek vég-ső soron ökotraumatikusnak és relációsnak tekinthetők.

A *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources* (2012) című könyvében Nadia Bozak a mozgókép és a természeti erőforrások – például az olaj, valamint a bioszféra energiája, amely az iparágat működteti – közötti összetett kapcsolatáról ír. Bozak ökokritikai szemlélet mentén vizsgálja, miként hat a mozi, illetve a filmgyártás a bolygóra. Különös figyelmet szentel a digitális technológia térnyerésének – különösen a filmművészet digitalizációjának – és a természeti valóság romlásának, amelyek, ahogyan hangsúlyozza, szorosan összefüggnek egymással. Rámutat arra, hogy „a mozi és a kép (digitális vagy más formában) mint kultúránk bármely más aspektusa egyszerűen (még) nem tud leválni az energia-gazdaságról”.⁴⁰ Bozak szerint tehát minden technológia lényegében az iparosodás azon folyamatait képviseli, amelyek továbbra is fenntartják, sőt súlyosbítják azokat a problémákat, amelyeket a globális felmelegedés idéz elő.

Emellett az emberek és nem emberek összefonódása (az ökológiai kölcsönösség) visszavezethető a fotokémiai film előállításának alapvető feltételeire is, amelyek az itt említett filmek közül számosat érintenek: a levegő, a fény, a víz és a különféle vegyi anyagok használatára, amelyeket emberi szereplők (például a filmkészítő) és technológiai eszközök (kamera, kontaktnyomtató, szkennel stb.) működtetnek és irányítanak. A levegő kulcsszerepet játszik a kommunikációban és a hangátvitelben: a fényhez és a mechanikai rezgésekhez hasonlóan energiát közvetít, lehetővé téve a látást és a hallást – és így a filmkészítés alapvető médiumává válik. A filmszalag alapját fényérzékeny emulzióval vonják be, amely zselatinoldatban szuszpendált ezüst-halogenid kristályokat tartalmaz. Az emulzió felvitele után a szárítási folyamat során levegőt használnak annak érdekében, hogy a bevonat megfelelően és hibamentesen megszilárduljon. A film gyakran átesik egy úgynevezett „kúrálási” folyamaton is, amelynek során szabályozott levegő (hőmérséklet és páratartalom szempontjából kontrollált környezet) segítségével szilárdítják és stabilizálják az emulziós réteget. Emellett a sötétkamrák szellőzőrendszerei

is a levegő áramoltatásán alapulnak: ezek a vegyi anyagokból felszabaduló gőzök elvezetésére szolgálnak, biztosítva az emberi test és a technológiai folyamat védelmét.

Analóg filmfelvétel készítésekor a fény – pontosabban a fotonok – áthalad a fényképezőgép optikáján (lencserendszerén), majd közvetlen kölcsönhatásba lép a filmanyaggal. Ez a kölcsönhatás egy fizikai és kémiai folyamat, amelynek során a filmalapra felvitt fényérzékeny emulzió reagál a beérkező fotonokra, létrehozva egy látens képet, amely a későbbi előhívás során válik láthatóvá. Noha a kép kémiai előállításához elengedhetetlen a fény kizárása, a kész film megjelenítéséhez ismét fényre van szükség: a vetítőgép fénysugara teszi a látens képet érzékelhetővé a néző számára.

Ezenkívül a fotokémiai filmgyártás jelentős vízhasználattal jár. Maga a filmalap – amely rendszerint cellulóz-acetátból vagy poliészterből készül – előállítása is vízfelhasználással járó kémiai folyamatokon alapul. Emellett az emulzió felvitele során, amikor fényérzékeny vegyi anyagokat (például ezüst-halogenideket) visznek fel a filmfelületre, szintén vízre van szükség. A hagyományos sötétkamrás előhívás több vegyszeres fürdőn keresztül zajlik (fejlesztő, stopfürdő, fixáló), amelyek között és után bőséges vízzel történő öblítés szükséges. A felhasznált víz mennyisége különösen nagy, ha nagyobb mennyiségű nyersanyagot dolgoznak fel. A folyamat záró lépése egy utolsó, alapos vízzel való mosás, amelynek célja a vegyszermaradványok teljes eltávolítása – ez is jelentős vizigényt jelent.

A filmiparral és a streaming médiával kapcsolatban több kutató – köztük Kyle Stine (2018), Laura U. Marks, Joseph Clark, Jason Livingston, Denise Oleksijczuk, Lucas Hildebrand (2020), valamint Jennifer Gabrys (2013, 2015) – már rámutatott arra, hogy „nem létezik olyan, hogy szén-dioxid-mentes termelés”.⁴¹ Mivel a jelen kutatás az ökológiai trauma kérdéseit vizsgálja, a filmkészítést – legyen szó akár analóg, akár digitális eljárásokról – olyan tevékenységként kell szemlélnie, amely maga is hozzájárul a klímaváltozáshoz, a geológiai és ökológiai átalakulásokhoz. Noha a kísérleti filmek nem a mainstream, nagy költségvetésű ipari modell szerint

⁴⁰ Bozak: *The Cinematic Footprint*. p. 4.

⁴¹ Stine, Kyle: There Is No Carbon-Neutral Production: Cinema and the Anthropocene. *Media Fields Journal* (2018) no. 13. p. 1–11. loc. cit. p. 2.

készülnek – jellemzően alacsony költségvetésű alkotások, amelyeket egyéni filmkészítők vagy kis létszámú stáb hoz létre (többnyire az utómunkálatok során) –, és gyakran lokális kontextusban mozognak, sőt néhány esetben talált felvételeket is újrahasznosítanak ahelyett, hogy új anyagokat forgatnának, ezek a marginális gyakorlatok is hozzájárulnak az ökológiai változásokhoz. Bár a cikkben említett alkotások az analóg filmformátumtól a digitális videóig terjednek, még azok is, amelyek eredetileg filmre forogtak, vagy kamera nélküli technikával készültek, végül digitalizálásra kerültek, és online streamelhetővé váltak. Ezért indokoltnak tartom, hogy röviden kitérjek néhány olyan kritikára, amely a digitális technológiákhoz és a streaming médiához kapcsolódik. Ahogy említettem, még az alacsony költségvetésű filmek esetében is találunk olyan gyártási tényezőket, amelyek környezeti hatása nem elhanyagolható. Ilyen például a digitális kamerák használata és azok gyártásának ökológiai vonzatai; a nagy energiaigényű eszközök, mint a filmszkennerek, amelyek az analóg filmek digitalizálását végzik; vagy a számítógépek, amelyek a szerkesztési folyamatokhoz szükségesek. Emellett az internetet is intenzíven használják: a digitális fájlok tárolására, streamingelésére, illetve a talált anyagok keresésére és letöltésére – például az *Avant l'effondrement du Mont Blanc* című film esetében felhasznált lavinavideók esetében.

Jennifer Gabrys *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics* (2013) című munkájában hangsúlyozza, hogy az Egyesült Államokban a Superfund-helyszínek legnagyobb koncentrációja a Szilícium-völgyben található. A huszonkilenc ilyen helyszínből húsz közvetlenül a mikrochipgyártáshoz kapcsolódik. A legmegdöbbentőbb ezekben az esetekben az, hogy a szennyezés nem a hagyományos nehézipar, hanem a „látszólag anyagtalan” információs technológiák előállításának következménye. A mobiltelefonok, mikrohullámú sütők, számítógépek és digitális kamerák alkatrészének gyártása közvetlenül hozzájárul a mérgező vegyületek felhalmozódásához a talajban. Gabrys kiemeli: „mutatódnak és vándorolnak a levegőben és a földben, ezek a maró és mérgező vegyü-

tek még évtizedekig megmaradnak.”⁴² Az elektronika gyakran „médiaként”, azaz anyagtalan interfészként jelenik meg a diskurzusban. Ugyanakkor a digitális eszközökből származó hulladékok drámaian átrajzolják azt, ahogyan ezekről a technológiákról és ökológiájukról gondolkodunk.

A *Powering the Digital: From Energy Ecologies to Electronic Environmentalism* (2015) című tanulmányában Gabrys arra is felhívja a figyelmet, hogy már olyan hétköznapi tevékenységek is, mint a Google-keresés, a spam- vagy szöveges üzenetek küldése jelentős energiafogyasztással – és így szén-dioxid-kibocsátással – járnak. E folyamatok erőforrásigénye rendkívül összetett: adatközpontokat, digitális eszközöket és optikai kábeleket egyaránt magában foglal. A globálisan felhasznált energia döntő részét még mindig fosszilis tüzelőanyagokból – szénből és kőolajból – nyerik, különösen az adatközpontok esetében, amelyek villamosenergia-szükségletének mintegy ötven-nyolcvan százalékát szén biztosítja. Gabrys emlékeztet arra, hogy az energiát nemcsak a szerverek működtetésére, hanem azok hűtésére, illetve az adatközpontokhoz kapcsolódó elektronikai eszközök üzemeltetésére és gyártására is felhasználják. Az ilyen technológiák tehát nem csupán a működésük során fogyasztanak energiát, már a gyártásuk is rendkívül energiaigényes folyamat.⁴³

Laura U. Marks a Ryan Clark, Kate Hildebrand, Sarah E. Livingston és Lauren Oleksijczuk társszerzőkkel írt, *Streaming Media's Environmental Impact* (2020) című tanulmányában rámutat arra, hogy a globális felmelegedés lassítására irányuló kutatások túlnyomó többsége hagyományosan olyan ágazatokra fókuszál, amelyekről már ismert, hogy jelentős üvegházhatású gázkibocsátással járnak. Ezért kiemeli, hogy a környezettudatos médiatudománynak is figyelmet kell fordítania a streaming videók okozta kibocsátásokra. Ez a kérdés különösen releváns a kísérleti filmkészítők számára, akik munkáik bemutatásához elsődlegesen online platformokat – mint a Vimeo, a YouTube vagy saját weboldalak – használnak.

A tanulmány adatai szerint az adatkiszolgálók, a hálózatok és a fogyasztói eszközök jelenleg az üvegházhatású

42 Gabrys, Jennifer: *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press. 2013. p. 12. DOI: <https://doi.org/10.3998/dcbooks.9380304.0001.001>

43 Gabrys, Jennifer: *Powering the Digital: From Energy Ecologies to Electronic Environmentalism*. In: Maxwell, Richard – Raundalen, Jon – Lager Vestberg, Nina (eds.): *Media and the Ecological Crisis*. London – New York: Routledge. pp. 3–18.



**Avant l'effondrement
du Mont Blanc (Jacques
Perconte, 2020)**

gázok 2,7-3,3 százalékaért felelősek, és ez az arány 2030-ra várhatóan hét százalékra, 2040-re pedig akár tizenöt százalékra emelkedik. A kutatók hangsúlyozzák, hogy a streaming média ezeken belül is a leggyorsabban növekvő ágazat, amely nagyobb mértékben járul hozzá a kibocsátás emelkedéséhez, mint bármely más iparág. Ezt a dinamikus növekedést elsősorban a videostreaming okozza, mivel világszerte egyre több ember fogyaszt hosszabb ideig nagy sávszélességű tartalmakat. Az információs és kommunikációs technológiák kutatásai szerint 2024-ben a streaming média már a mobil adatforgalom hetvennégy százalékát teszi ki. A növekvő okostelefon-használat és a magas felbontású (HD) videók elterjedése tovább gyorsítja ezt a tendenciát.

A 4K-videók streaming bitrátája tizenöt-tizennyolc megabit/másodperc között mozog, ami több mint kétszerese a HD-videók és kilencszerese a normál felbontású (SD) videók bitrátájának. Még a leginkább iparbarát tanulmányok is megjegyzik, hogy „a széles sávú sebesség-

növekedés a nagy sávszélességű tartalmak és alkalmazások megnövekedett fogyasztását és használatát eredményezi”.⁴⁴ Ez a Jevons-paradoxon klasszikus példája: az energiahatékonyabb technológiák gyakran ösztönzik az erőforrások még nagyobb mértékű felhasználását, így csökkentik vagy akár meg is semmisítik az elvárt megtakarításokat.⁴⁵

Ez az ökotraumatisztató összecseng Rob Nixon *lassú erőszak* (slow violence) koncepciójával. Nixon a *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011) című munkájában egy olyan erőszakfajtát ír le, amely lassan, folyamatosan és gyakran láthatatlanul zajlik. Ez a „késleltetett rombolás erőszaka”, amely térben és időben szétszóródva fejt ki katasztrofális hatásokat. Nixon szerint az erőszakot hagyományosan azonnal és drámaian látható, pillanatszerű eseményként értelmezzük, pedig az ökológiai válság ezzel szemben egy sokkal lassabb, halmozódó és közben egyre súlyosabb következményekkel járó folyamat. A lassú erőszak különböző formái közé sorolja például az éghajlatváltozást, az olvadó krioszfért,

44 Marks, Laura U. – Clark, Joseph – Livingston, Jason – Oleksijczuk, Denise – Hilderbrand, Lucas: Streaming Media's Environmental Impact. *Media+Environment* 2 (2020) no. 1. p. 1–17. loc. cit. p. 15. DOI: <https://doi.org/10.1525/001c.17242>
45 ibid. p. 2.

a mérgező anyagok elsodródását, a biomagnifikációt, az erdőirtást, a radioaktív háborús utóhatásokat, az óceánok savasodását és számos más, hosszú távon kibontakozó környezeti katasztrófát.⁴⁶

Ezzel a gondolattal élve a mozit – és az említett rokon iparágakat – a lassú erőszak egyik formájaként értelmezem. Nixon példáival ellentétben – jóllehet a radioaktivitás, az erdőirtás vagy az óceánok elsavasodása gyakran nem tűnik erőszakos cselekedetnek vagy annak közvetlen következményének, az erőszak vagy annak gondolata mégis körbelengi ezeket a katasztrófákat – a mozit általában egyáltalán nem erőszakként érzékelik. Többnyire kellemes élménnyel, kulturális értékkel társítják. Művészetként vagy szórakozásként tekintenek rá, egy hosszú nap végén egy film megtekintése pedig sokak számára a jól megérdemelt pihenést jelképezi. Mégis, lassan és fokozatosan maga is hozzájárul az ökoszféra visszafordíthatatlan átalakulásához. Ennek megfelelően az ökotraumafilm fogalmán a fent említett tényezők összefonódását értem. A fogalom és a reprezentáció szintjén az ökotraumafilm értelmezése kiindulópontként Narine osztályozására épül, mivel még az általam vizsgált nem narratív avantgárd dokumentumfilmekben is fellelhetők azok a szempontok, amelyeket ő e műfaj legjellemzőbb megnyilvánulásainak tart. Ugyanakkor nézőponttól eltérően használok ezt a kategóriát: kifejezetten az ember és természet viszonyának traumatikus aspektusait tematizáló, ökológiai érzékenységű avantgárd dokumentumfilmek leírására alkalmazom.

Ebben az értelemben az ökotraumafilm fogalma azokra az avantgárd dokumentumfilmekre vonatkozik, amelyek tematikusan olyan eseményekhez vagy folyamatokhoz kapcsolódnak, amelyek ökotraumatikusként írhatók le. Ugyanakkor nem csupán tartalmi, hanem formai stratégiáik révén is képesek manifesztnálni az ökotrauma relációs természetét, valamint mindazt, amit ez a fogalom magában foglal – ahogyan azt az előző fejezetben részletesen kifejtettem. E filmekben a tartalom, a forma és az anyag egymásba fonódva ragadják meg az ember és a természet közötti bensőséges, mégis feszültséggel teli kapcsolatot, valamint azokat a társadalmi, politikai és ideológiai hálózatokat, amelyek az ökotrauma kontextusát

meghatározzák. Az ökotraumafilm fogalma így nemcsak a tematizált eseményekre vagy tapasztalatokra utal, hanem magát a mozit is a lassú erőszak egyik formájaként értelmezi – olyan médiumként, amely mindig már eleve ökotraumatikus.

Összegzés

Ahogy arra az elején utaltam, jelen tanulmány egy nagyobb lélegzetű, ökotrauma- és kísérleti dokumentumfilm kapcsolatát vizsgáló kutatás részét képezi. E kutatás az ökotraumafilm fogalmát a kísérleti dokumentumfilmek sajátosságain keresztül gondolja újra, és célja, hogy bemutassa, miként lehetséges e fogalom komplexitását megragadni egy olyan filmnyelv segítségével, amely nem a reprezentáció, hanem az érzékelés, az affektus és a materiális kapcsolódás felől közelít. A tanulmány fő célja az ökofilm és az ökotraumafilm fogalmainak pontosítása volt, különös tekintettel ezek kísérleti filmes kontextusban való alkalmazhatóságára. A Scott MacDonald által használt ökofilm-koncepció újragondolásával, valamint Anil Narine ökotraumafilmről szóló megközelítésének kritikai kiegészítésével amellet érveltem, hogy az ökotrauma nem pusztán az ember és a természet viszonyának tematikus vagy narratív megjelenítése révén válik érzékelhetővé, hanem az anyag és a forma szintjén is, a film médiumával létrejövő intraakciók során. Ez különösen igaz az olyan alkotásokra, mint Malena Szlam *ALTIPLANO* vagy Ana Vaz *Atomic Garden* című filmje, amelyek érzéki rétegettségük révén képesek megragadni a relációban megélt, traumatikus kapcsolódás tapasztalatát. Ha jelen esetben csupán érintőlegesen említettem is őket, a tanulmányban bemutatott koncepciók – mint az „ökotraumatikus kapcsolódás” vagy az „ágenciális vágás” – egy olyan elméleti keretet alkotnak, amely lehetővé teszi, hogy az ökotrauma élményét ne kizárólag hiányként vagy veszteségként, hanem összefonódásként és érzéki-emlékezeti jelenlétként értelmezzük. Mindemellet rámutattam arra is, hogy maga a film médiuma – annak anyagi és ipari vonatkozásaival együtt – nem függetleníthető az ökológiai traumák hálózatától. Az ökotrauma tehát nemcsak az ember és a termé-

⁴⁶ Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2011. p. 2. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674061194>

szet viszonyában jelenik meg, hanem a filmkészítés anyagi és ipari folyamataiban is, így maga a mozgókép médiuma is lehet az ökotrauma előidézője. Ez az írás tehát nem csupán fogalmi keretet ad az ökotraumafilm vizsgálatához, hanem kritikai nézőpontot is kínál a kortárs ökokritikai filmes diskurzushoz.

Bori Máté

Eco-Trauma and Contemporary Experimental Cinema: From Ecocinema to the Cinematic Footprint

This article aims to explore what eco-trauma cinema can mean within an experimental film context. The analysis is grounded, on the one hand, in Scott MacDonald's notion of eco-cinema, a category he developed specifically for experimental film and which was later expanded by Paula Willoquet-Maricondi. On the other hand, it draws on Anil Narine's concept of eco-trauma cinema, originally formulated in relation to mainstream narrative cinema and conventional documentary. By re-evaluating Scott MacDonald's notion of eco-cinema and critically extending Anil Narine's approach to eco-trauma cinema, I argue that eco-trauma becomes perceptible not only through thematic or narrative representations of human-nature relations but also on the level of materiality and form, through intra-actions produced by the film medium itself. Examples of experimental eco-trauma cinema that challenge traditional modes of representation, such as *Atomic Garden* (Ana Vaz 2016), *ALTIPLANO* (Malena Szlam, 2018) or *sound of a million insects, light if a thousand stars* (Tomonari Nishikawa, 2014) contribute to a theoretical framework that enables an understanding of eco-trauma not merely as absence or loss but as a form of embodied, sensorial memory and interconnection. Furthermore, I extend the notion of eco-trauma cinema to encompass the cinematic apparatus itself as a human product that irreversibly intervenes in ecosystems, which is what Nadia Bozak calls the „cinematic footprint.” Thus, in this article, eco-trauma and eco-trauma cinema emerge not only in human-nature relations but also within the industrial-material processes of filmmaking, positioning the moving image medium as a potential agent of eco-trauma. This article, therefore, offers not only conceptual tools for analysing eco-trauma films but also a critical perspective on contemporary eco-critical film discourse.